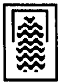
المنتدى الثقافي العربي الافريقي
(منتدى أصيلة)

الشاعر واستئناس الموت

قراءة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي

دكتور أحمد درويش
أستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن
كلية دار العلوم جامعة القاهرة


منشورات جمعية المحيط الثقافية - أصيلة - المملكة المغربية
غشت / آب 1996


كانت لحظة الموت ولاتزال من اكثر اللحظات المحيرة في تاريخ الوجود، فهي لحظة تنطفئ فيها ـشعلة مماثلة لتلك التي يحملها كل منا ويود لها الا تنطفئ، وهي لحظة خاضعة لالاف الاسباب المتباينة التي يصعب من خلال تباينها عقد الصلات بين المقدمات والنتائج والتنبؤ والوقوع ولا يسلم من الشك الاحتمية وقوع اللحظة في ذاتها لكل من ينعم بالحياة او يشقى بها.

ولم يتوقف الشاعر في كل العصور وكل اللغات عن الحديث عن الموت ومحاولة معرفة ما هو؟ وما قانونه وماحجمه وما وقعه وما اثره على مجرى الحياة المتدفق؟ وفي غياب صورة الموت المحددة كانت تصورات الشعراء المتعددة له، فهو احيانا زائر عشوائي يمر فيقطف بعض الارواح في ميعة الصبا وينسى بعضها الاخر فيمتد بها الاجل، كما كان يقول زهير بن أبي سلمى:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب

تمته ومن تخطى يعمر فيهرم

وهو عند آخرين من الشعراء ناقد ينقب عن الجواهر الحسان فيلتقطها اولا وقد يهمل الاقل حسنا منها حينا من الدهر، كما كان يقول الشاعر العربي القديم.

والموت تقاد على كفه

جواهر يختار منها الحسان.

او ينقب عن ضحاياه فلا يتمم سواهم على حد تعبير بحير بن عبد الله القشيري:

ذريني اصطبح يا هند إني

رأيت الدهر نقب عن هشام

تيممه ولم يطلب سواه

ونعم المرء من رجل تهامي

وهو عند شاعر كطرفة بن العبد صائد ماهر يكمن في نقطة مجهولة ليثب على فرائسه وقد يرخي لبعضها الحبل، فتظن الفريسة أنها حرة، ولكن طرف الحبل دائما في يديه يجذبه متى شاء:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى
لكا لطول المرخي وثنياه باليد
متى ما يشأ يوما يقده لحتفه
ومن يك في حبل المنيه ينقد

لكن الموت عند الشعراء الفرسان مثل عنترة كان خصما وندا، لا يتم الخوف منه بقدر ما يتم التأهب للقائه. وهو لقاء بالموت لا يتحقق فقط من خلال مقارعة فارس لفارس آخر، وإنما يتم كذلك من خلال تجسيد الشاعر للموت نفسه الذي يرى الشاعر انه ند له:

إن المنية لو تمثل مثلث
مثلى اذا نزلوا بضنك المنزل
والخيل ساهمه الوجوه كأنما
تسقى فوارسها نقيع الحنظل
ولقد لقيت الموت يوم لقيته
متسربلا والسيف لم يتسربل
فرأتينا ما بيننا من حاجز
إلا المجن ونصل ابيض مفصل

والشاعر المعاصر يحاول ــ كما يقول رينية شار ــ ان يضع الموت في حجمه، لا لان الموت لا وجود له، ولا لانه ليس بقبيح، ولكن لانه جزء من منظومة الحياة ذاتها يمكن ان يسلك في خيط ممتد مع بقية ظواهرها فيتضاءل شبحه الميتافزيقي المرورع ويصبح حصاده جزءا من أويم الارض، مقوما لبقية اجزاء الحياة الاخرى، كما كان يقول المعري:

خفف الوطء ما أظن أريم الارض
إلا من هذه الاجساد

سر ان استطعت في الهواء رويدا

لا احتيالا علي رفات العباد

فقبيح بنا وان بعد العهد

تناسى الاباء والاجداد

لكن الشاعر المعاصر لا يكتفي بالكتابة عن الموت وانما يلجأ الى الكتابة في مواجهة الموت، انه يريد ان يستأنسه، ان يهزمه، ان يمحوه، ان يخفف من وقع انفاسه الثقيلة على مسيرة الحياة، ان يناوره، وهو يفعل هذا من خلال اللغة الشعرية التي تبني من خلال صورها عالما موازيا تتعادل فيه المتضادات وتفرغ جوانب الشحنة الزائدة، وتبدو صورة الموت من خلالها احيانا شاحبة جميلة كما كان يقول بودلير عن لحظة الاحتضار:

الخفة المعشوقة، والغرابة المزهرة

وبعد لحظة ينفتح الباب ويدخل المليك

فتنتعش في نشوة ووقار

هذه المرايا الشاحبة وهذه المشاعل المنطفئة

او تتسرب الينا صورة الموت «الرقيق الشفاف» كما يقول اندريه شينيه او يرسم الانسان في مواجهة الموت في صورة العنقاء التي تستطيع ان تعمر خمسة قرون فاذا ما احترقت عادت اكثر شبابا وجمالا، كما كان يقول بول الوارد:

ايها الطائر الخرافي

تنفتح ابواب الزمان بين اقدامك

وزهور ليالي الصيف على شفاه العاصفة

ومشارف الطبيعة حيث تضحك الزهور

وتبكي في آن واحد

وهي لا تكف عن العطاء لقلبك

ولا عن فتح ابواب الزمان بين اقدامك

ان هذا التذويب لحدث الموت مع احداث الحياة يتم من خلال التوازي

والتقارب والتداخل والاعتماد على تقنيات اللغة الشعرية في الرصد واللمح والايماء والحذف، واستغلال الدلات الايقاعية والصوتية وهو النهج الذي يشيع غالبا في رسم صورة الموت في شعر احمد عبد المعطي حجازي، منذ ديوانه الاول «مدينة بلا قلب» ووصولا الى «مرثية العمر الجميل» وما تلاها من قصائد ففي قصيدة «مقتل صبي» التي تنتمي الى ديوان البداية عند حجازي، يجيء الموت مكسوا باللون الاخضر، وهو في الحقيقة لون الخصوبة والنماء والحياة:

الموت في الميدان طن
والصمت حط كالكفن
وأقبلت ذبابة خضراء
جاءت من المقابر الريفية الحزينة
ولولبت جناحها على صبي مات في المدينة
فما بكت عليه عين

ولا يكتسب الموت جانب من مذاق الحياة هنا من خلال اتشاحه باللون الاخضر فحسب، ولكن درجات الايقاع الخفية في المقطع الذي برسم صورته هنا، تهبه مرحلتين نغميتين متعاقبتين، نحس في اولاهما بوقفة السكون المفاجئة التي جسدها ايقاع البيتين الاولين من خلال بنائهما على تفعيلة «مستفعلن» في صورتها الاساسية الخالية من الزحاف والتي تتطلب ثلاث وقفات ساكنة على اواخر السببين والوتد ـ ويتقوى هذا الاحساس بالسكون والصمت من خلال اللجوء الى القافية الساكنة في آخر البيتين التي يضطر معها اللسان ان يقف اثنتي عشرة مرة خلال البيتين، وكأنه يلوك مرارة الصمت المداهم للموت. لكن هذه المرجلة النغمية الساكنة ما تلبث ان تسلمنا الى الوجه الاخر للنغم المتحرك والواقع ان الحركة تبدأ من جوف القافية الساكنة ذاتها انطلاقا من خامة الحرف.

فالنون حرف رنين لا يخمده السكون خاصة في حالة التشديد بقدر ما يؤكده ويترك حلقات صداه تتوالد مرات عديدة في الهواء قبل ان تتلاشى من الاذان وتختزنها الذاكرة النغمية. وهذا الاحساس الاولى بالحركة يدعمه الانتقال بالتفعيلة من «مستفعلن» الصحيحة الى «متفعلن» المزحفة، فتختزل مرات السكون داخل كل تفعيلة من ثلاث الى اثنتين، فتتولد الحركة السريعة

وتنزلق حركة اللسان فوق السطور ويتأكد الاحساس من خلال تضاعف الابيات المنتمية الى مناخ النغم المتحرك، بالقياس الى مناخ النغم الساكن فامامنا اربعة ابيات هنا في مقابل اثنين هناك، ويتوالد عن الحدث الساكن الذي عبر عنه الفعل طن في المرحلة الاولى، حدث اخر متحرك يشي به فعل «الطنين» المتضمن في حركة الذبابة في المرحلة الثانية وهكذا يتعاون الصوت مع اللون مع درجات السكون والحركة لكي تصبح صورة الموت جزءا من صورة الحياة الشاملة ودرجة من درجاتها.

ان هذا الاحساس ببناء القصيدة لضفيرة متشابكة من عناصر الحياة والموت يلازمنا ايضا عندما ننتقل من اللقطة الغنائية الى اللقطة الدرامية في قصائد حجازي، ويتبدى هذا واضحا في قصيدته التاريخية المطولة «مذبحة القلعة» حيث يتم تصوير لحظة الموت الجماعية العاصفة التي تشهدها قلعة محمد علي بعد ان أغلقت أبوابها التي تئن من كثرة الدماء والصدأ على فرسان المماليك المحاصرين الذين دعوا لحفل وداع الجيش المقاتل فانهالت عليهم طلقات الرصاص كالزغاريد فأفنتهم إلا فارسا واحدا قفز بجواده من سور القلعة الشاهق وغادره قبيل الوصول الى الارض لكي يدق عنق الجواد المرتطم ويهب الفارس الذي نجا ساقيه للريح.

ان تصوير فكرة «الضفيرة» المتلاحمة لعناصر الموت والحياة في هذه القصيدة الدرامية تطلب حشدا لكثير من العناصر الشعرية، سواء على مستوى رسم اللوحات الممهدة، او عناصر الحركة الملحمية المصاحبة، او النمو بالاحداث شيئا فشيئا حتى بلوغ لحظة الذروة ومنذ البداية تتصارع في لوحة المدخل عناصر الفناء تصارعا تصالحيا يجعل كل عنصر منها لازما لاكتمال الصورة:

الدجى يحضن أسوار المدينة
وسحابات رزينة
خرقتها مئذنة
ورياح واهنة
ورذاذ وبقايا من شتاء

فالدجى رمز الظلام والسلب والفناء ينسب اليه فعل الاحتضان رمز

الشفقة والحنان والحرص على الوجود، وهو احتضان «للاسوار» التي تقدم الحماية والقيد في آن واحد وتحمل من اشارات الايجاب قدر ما تحمل من اشارات السلب، والسحابات الرزينة المترعة بالخير وعناصر الوجود تتعرض للاختراق. حتى ولو كان ذلك من قبل مئذنة قد تبعث صورتها في الاذهان صورة الرمح المدبب يخترق الصدر العريض، اما الرياح فان صفة «الوهن» فيها تنحو بها نحو شواطئ التلاشي والعدم ولا تمثل صورة الرذاذ الا اصغر وحدات التفتت التي تمهد لصورة «البقايا» الحية لشتاء قد رحل، وعلى هذا النحو تنسج اللوحة من عناصر بعضها خالص للايجاب وبعضها خالص للسلب وبعضها على «الاعراف» قابل لان يشكل عنصر ربط بين خلايا الوجود والعدم التي لا تكف عن الحركة بين الدوائر المتشابكة.

ان الانتقال من لوحة المدخل «العلوية» الممهدة لمناخ تضافر الوجود والعدم الى لوحة الاطار المكاني المحيط ببؤرة الحدث، يؤكد الالتزام بنفس التكنيك الشعري المتبع، فالحواري الحجرية المحيطة بالقلعة تنطلق فيها اصوات المنادين المعلنين عن «عرس الدم» المختفي تحت وشاح الاحتفال بتوديع الجيش المسافر، وحركة المنادين تتم داخل الحواري القديمة التي لا تكتفي الرموز فيها بمجرد تجاور الوجود والعدم وتعايشهما جنبا الى جنب، وانما يتم خلال رسم المشاهد تبادل الرموز لمواقعها فنجد رمزا يمكن ان يجسد «العدم على مشارف الحياة» يجاوره رمز اخر يمكن ان يمثل «الحياة على مشارف العدم»:

ويعود الصمت يمشي في الحواري الحجرية
حيث مازالت رسوم فاطمية
وطلول شركسية
ودمن
ضيعت انسابها ايدي الزمن
وعفن
وبيوت وصخور وتراب
نام فيها الجوع واسترخى الذباب
وصلاة خافتة
وكلاب وفراخ ميتة

والحواري ساكنة
غير شحاذ يغني للقلوب المؤمنة
ورياح واهنة تتلوى في الحواري الحجرية
ثم تمضي في دروب الازبكية
في مياه البركة الخضرا تهوي حيث يبدو قصر مملوك جميل

فاذا كانت الحواري مسكونة «بالصمت» رمز السكون والعدم فان هذا الصمت «يمشي» منتسبا الى عالم الحركة والوجود، واذا كانت الحواري حجرية جامدة فان هذه الطبيعة هي التي جعلتها تحفظ الرسوم الفاطمية والطلول الشركسية من شبح العدم التام.

وتبقيها في دائرة المعدوم الذي يطل على مشارف الحياة كما ابقت «الشحاذ المحتاج بغنائه المستدر للقلوب المؤمنة فانها ساعدت على خلق ضفيرة جانبية اخرى، وكأنها تردد صيحة ابي العلاء القديمة:

أبكت تلكم الحمامة أم
غنت على طرف غصنها المياد؟

ان لوحة الاطار المكاني هنا، وهي المليئة بمظاهر الفناء، عندما تنتهي باللون الاخضر للبركة التي يطل عليها قصر المملوك الجميل، فانما تعيد الى الاذهان اللوحة الاولى في «مقتل صبي» وتجعل من تضافر عناصر الوجود والعدم تكنيكا فنيا يستأنس الشاعر من خلاله الموت، وليس مجرد حلية تصويرية تزدان بها القصيدة.

وعندما يبلغ المشهد ذروته وترسم لحظة القتل الجماعي، فان كل العناصر سوف تختلط، فالنار التي تأكل الخيوط ويطفئها المطر في الصياغة النثرية سوف تتصالح مع هذه العناصر المضادة فتلتقي هي والخيوط ويطفئها المطر في الصياغة النثرية سوف تتصالح مع هذه العناصر المضادة فتلتقي هي والخيوط والماء في صورة واحدة والزغاريد التي تمثل لحظة فرح الميلاد تختلط بالعويل الذي ينعي الراحلتين، وكأن صوت ابي العلاء يطل من جديد:

وشبيه صوت النعي اذا قيس بصوت البشير في كل ناد

وعلى هذا النمو تتشكل ضفيرة الذروة من عنصري الوجود والعدم معا:

دخلوا القلعة ثم التفتوا في بعض ريبة
فاذا بالباب يرتد هناك
واذا صوت الجموع
صادر من خلف باب من هناك
«اطلقوا»
قالها قائد جند الارناؤوط
«اطلقوا»
فالنار تهوى كالخيوط
كالمطر
زغردات مستريبة
تتردى بين أسوار وأبراج رهيبة

* * *

ان رسم صورة الشهيد، وهي صورة تتكرر كثيرا في شعر حجازي، يفتح الباب امام شريحة التقاء الموت بالحياة او استئناس الموت او مخاطبة الموت الجميل وهو امتزاج مهدلة من قبل التراث الديني وثبت صورته في الوجدان خلال حديثه عن الشهداء في مثل الاية القرآنية: «ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل احياء عند ربهم يرزقون، فرحين بما آتاهم الله من فضله ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من خلفهم» والمزج هنا في التعبير القرآني، لا يكتفي بمنح صفة الحياة للموتى في جانبها المعنوي الذي يمكن ان يأخذ مفهوم دوام الذكر، ولكنه يخلع عليهم صفة الاحياء في السلوك الحسي والمعنوي، فهم يرزقون عند ربهم يوما بعد يوم والرزق يوحي بتوفير حاجات الخلية لكي تتاح لها مواصلة الحياة، وهم يستبشرون خلال تأملهم في احوال رفقائهم الذين لم يلحقوا بهم من خلفهم ونحن نجد صورة الشهيد عند حجازي تستلهم هذا البعد الروحي وترسمه في اكثر من مشهد فهي حينا تؤكد عليه من خلال التركيز الفني على صورة «النقيض المضاد» دون ان تتحدث عن ملامح الصورة الاصلية التي تود ابرازها، وهي تود من خلال هذا ان تحدث خلخلة في المفاهيم النثرية الشائعة، فاذا كنا نحن الذين مانزال على وجه الارض، نعد «احياء» لان

الانفاس تتردد في صدورنا على حين يعد الذين واريناهم بطن الارض «أمواتا» لانهم توقفوا عن ممارسة حياتنا، فان الصورة هنا تعمد الى خلخلة احد البعدين، في لحظة المواجهة بينهما، فيصبح الاحياء هم «الموتى» عندما يتحدثون عن الشهداء، او يواجهون ارواحهم، وفي قصيدة «الدم والصمت» من ديوان «لم يبق الا الاعتراف» تواجهنا هذه النغمة في محادثة الاحياء للجنود الشهداء:

نشيدكم يأتي الينا عبر احزان المدن
وعبر ريح الصحراء
كأنه طيف لفارس شجاع
دمعت عيونه على الهوى
فأشعلت دموعه الغيم وشقت القضاء
ونحن موتى نرهق السمع الى نشيدكم
ندرك منه رجفة تلمع فيما ظل فينا من دماء
ثم نعود مثلما كنا.. سكونا فاجعا
فنسرع الخطو لكي ندرك مجلس العزاء
ونحن موتى لم نزل
نمضي لمجلس العزاء

واللوحة هنا تسعى الى تأكيد الهدف الشعري والشعوري في استئناس الموت من خلال الطريق المضاد، فاذا كانت حياتنا تلك التي نحياها في رتابة وخمول وومضة يقظة خاطفة في الدماء، يعقبها انسحاب متراخ الى مجالس العزاء، اذا كانت حياتنا ينبغي ان تسمى من الناحية الشعرية «موتا» ونحن من خلالها «موتى» فان الحياة الجميلة تكمن فيما صار اليه هؤلاء الشهداء، حين ضحوا بالعرض من اجل الجوهر وبالزائف من اجل الصحيح.

واذا كان الشاعر هنا قد اكتفى هنا بتجلية «النقيض المضاد» لصورة «الحياة القبيحة» لكي تنعكس اشعتها السلبية ايجابا على صورة «الموت الجميل» فانه يعود الى تجلية «الجوهر المتميز» في لقطة شعرية اخرى تحمل عنوان «اغنية طيار شهيد» حيث يتم الرصد في مشهدين قصيرين متعاقبين للحظة انكشاف «الديمومة الخالدة» في عين الطيار وهو يعبر الخيط الرقيق بين الموت والحياة:

أطلقت ناري.. وابتسمت للزئير
أطلقت ناري.. ثم قبلت الجراح
أطلقت ناري
كوكبي يهوي محطم الجناح
أما أنا.. فلم أزل أطير..
لم أزل أطير!

وهذه الطلقة التي عبر الطيار الشهيد من خلالها حاجز جاذبية الجسد هي التي جعلته يدخل في مدار فضائي لا نهائي طائرا لا يكف عن التحليق والطيران وهي التي جعلت صوت الشاعر المنبهر بلقطة الموت الجميل يعلق في خشوع:

ياليتني يا أيها الطائر ريش في جناحك الكسير
ياليتني بعض الرماد من حريقك المثير

وهي لقطة تصل بفكرة استئناس الموت الى مدى شعري بعيد

واذا كان الطيار الشهيد قد اختار السباحة اللانهائية في فضاء الضواء فان الشهيد السوري في قصيدة «شهيد لم يمت» قد رحل رحلة الوداع المؤقتة وسط مهرجان متدفق من نور المدائن، وخفقات الاجنحة البيضاء وتلال البسمات البيضاء والتلويح باذرع الوداع:

وجريح انت في الليل وحيد
وعلى البعد دمشق
نورها في الافق قلب
أبدى الخفف ناقوس يدق
نورها اجنحة بيضاء شدتها على الظلمة ورق
وأنتزعت البسمة البيضاء من حمر الجراحات انتزاعا
ثم لوحت لها، حركت في الليل الذراعا

ومن هنا فان الجنازة تصير «عرسا» من خلال احتشاء الضوء واكتساء كل الاشياء المحيطة للون الابيض، لون البهجة والفرح فالنور ابيض والاجنحة بيضاء والبسمة البيضاء، وتختفي الالوان الاخرى في قلب الاشياء فلا يعلن

عنها، فالليل يوصف محايدا فلا يوصف بالسواد، وانما ينخلع عليه ضياء دمشق لكي يحوله الى بياض، وهو فقط يأتي هنا لكي يمهد لمناخ الوحدة والسكون، والقلب لا يوصف بالحمرة، وانما يأتي هنا من خلال دلالاته الصوتية لا اللونية فهو يدق علامة على الحياة، وهذا الدق عندما يوضع تحت مجهر الصوت سوف يصير ناقوسا، وهكذا يسعى التكنيك الشعري من خلال العين والاذن الى ان يحول الجنازة الى عرس «لكننا انطلاقا من تكنيك شعري آخر هو تكنيك» الجناس الناقص «يتحول العرس» في آذاننا واعيننا الى «عرش» وانطلاقا من هذا الموقف الاخير يتحول «الميت» الى ملك يتربع على العرش ويتحول المشيعون الى «رعايا» ويتحول المشهد كله فيلبس الموت هالة مهيبة جليلة:

كانت الشمس وكنا
في طريق الشهداء
والهتافات على الافواه نار
ونداء ودماء
وعلى الاكتاف نعش
كان عرس، كان عرش
أنت فيه ملك.. كنا رعايا
هاتفين.. الموت للطاغوت
والمجد لارواح الضحايا

ومن خلال هذا التصور الشعري لا يصبح الموت النبيل موازيا للحياة فقط، بل هو مواز للحياة الرفيعة التي ينبغي ان تكون تاجا لما سواها، ولا يصبح الطريق الذي يجتاز حاجز الموت طريق الخط المستقيم الذي يتحرك في اتجاه واحد من مرحلة الوجود الى مرحلة العدم وانما يصبح طريقا دائريا يسير على نمط التوالد في شواهد الكون الكبير كدورات الليل والنهار والشمس والقمر والصيف والشتاء والنور والظلام، لا تختفي واحدة منها الا لكي تتأهب لميلاد جديد، ويدخل موت الشهيد عنصرا في هذه الدورة الخالدة التي تستعصي على الغناء والتي يتشكل منها نسيج الكون ذاته:

انت مثل النجم ان غربت حينا

شدك المشرق من غرب مدارك
انت غصن
ان ذوت اوراقك الخضراء فصلا
فسترتد الى فصل اخضرارك

ولنتذكر ان لون الاخضرار الذي توج الصورة الاخيرة، هو نفس لون الحياة الذي توج اللوحة الاولى في «مقتل صبي» واذا كان الضوء قد لعب دور القطرة السحرية التي تحول لحظة الاحتضار الى عرس، ومشهد العرس الى مجلس العرش وشحوب الشهيد الى هيبة الملك، فان «الصوت» في قصيدة اخرى يلعب دور النغمة المفتاح التي تحول لحظة عزف الموسيقى العسكرية حين يرتاح جثمان الشهيد على ارض الوطن، الى لحظة تستيقظ فيها الاشياء من غفوتها وتمحي فيها الخطوط الفاصلة بين صور الموت وصور الحياة، وتجسد هذه اللحظة قصيدة «نوبة رجوع» في ديوان «مرثية للعمل الجميل» وهو ديوان تكثر فيه قصائد الرثاء ويتبدى الموت خلالها في مشاهد فنية متنوعة (1).

وتتمثل النغمة المفتاح في العبارة الشعرية «كأن صوتا ما ينادي» وهي عبارة تتكرر ثماني مرات في مجرى القصيدة القصيرة التي تبلغ سبعة وثلاثين بيتا اي ان هذه العبارة وحدها تمثل نحو 22٪ من اصوات القصيدة.

وعندما تفتح العبارة في مفتتح القصيدة، تنبثق الحياة على التوالي في اربعة مشاهد متوازية فأسراب الحمام تعود من وراء الافق، وتلتقي في هالة الضوء المحتضر لشمس المغيب لتعب منه آخر حسوة قبل ان تعود الى مراقدها المؤقتة والارض تخله عنها قميصها الذي احترق من وهج الحرارة فتولد الخضرة في ظلالها.

وتنفت البلاعم العطر في ثيايا والريح التي كانت سجينة الوهج التي تخف بعد ثقل فيخف معها ايقاع سنابل القمح وقطيع الغنم واغاني الرعاة، والمشهدان الاخيران من هذه المشاهد الثلاثة ينطلقان من القيد الى الحرية، على حين يتجه المشهد الاول من الحرية الى القيد الاختياري المؤقت، لكن المشاهد الثلاثة تدخل معا في اطار نظام الدورة المستمرة بين الحركة والسكون والتي لا تجعل من احد الجانبين عدما مطلقا ومن الاخر وجودا مطلقا وإنما تجعل منهما معا حركة متساوية الجانبين في الاهمية كحركة العلم الذي يرفرف فلا يتفاضل

فيه احد الوجهين او احد الاتجاهين بقدر ما تحرك الرموز فيه المشاعر النائمة كما تتم الذبذبة بين الموت والحياة فيكون كل منهما وجها للاخر:

كأن صوتا ما ينادي
فتعود من وراء الافق اسراب الحمائم
تدور في شمس المغيب دورة وتفترق!
كأن صوتا ما ينادي
تخلع الارض قميصها الذي احترق
تخضوضر الظلال فجأة وتنفث البراعم
بخارها العطري في قلب السخونة
كأن صوتا ما ينادي!
تنهض الريح السجينة
دافعة امامها حقول قمح وأغاني وقطعان غنم
كأن صوتا ما ينادي!
فيرفرف العلم
يمطر وحشة وحزنا وحنينا وسكينة

ان هذه النغمة المفتاح التي جاءت لكي تحيي لحظة غياب الشهيد تجعلنا نغيب نحن ايضا لكي نفسح الطريق للمعالم الخالدة امام اعيننا، والتي ينبغي ان نتساوى امامها نحن وهو حضورا او غيابا:

كأن صوتا ما ينادي!
فنغيب نحن لحظة وتشرق المعالم

وعندما تشرق المعالم سوف نكتشف وجه الحياة الحقيقي الذي اهدته لنا روح الشهيد عندما اختارت لحظة الغياب المؤقت والدخول في دورة الكون الخالدة التي قد تتساوى فيها الاعراس والمآتم:

كأن صوتا ما ينادي
تنصب الاعراس والمآتم
كأن صوتا ما ينادي

فيجيب: يا بلادي! يابلادي! يابلادي

وكأننا نسمع من جديد رجع صوت أبي العلاء يخاطب حمائم الايك:

ثم غردن في المآتم واندبن يشجو مع الغواني الخراد

واذا كان استئناس الموت دفع الشاعر لكي يتجاوز الاعراض وينفذ الى الجواهر وهو يرقب وداع الراحلين من زاوية الدورة الكبرى للحياة فيخفف من ملامح الوجه القبيح المتوارث للموت، او يكشف حتى عن بعض قسمات الوجه الشاحب النبيل له، فان الزاوية تختلف قليلا عندما يعمد الشاعر الى رثاء الاماكن والبلدان والى رصد صورة الموت وهو يدب بخفة الثقيل بين ارجاء المعالم التي شهدت صخب الحياة لالاف الاجيال، ويستطيع الشاعر هنا ان يخاطب شعورا جميعا تعود تراثه الطويل ان يعزف الاف الالحان على هذه النغمة سواء في رثاء المدائن والممالك او في الوقوف على الاطلال التي تمثل اقدم تقليد فني عرفه تاريخ الشعر العربي.

في قصيدة «بكائية لبلاد النوبة» تتبدى صورة شبح الموت الثقيل وصورة الصمت والخواء الذي حل بالبلاد، وهي صورة تنتزع مفرداتها من حقول مضادة للحقول المتوقعة في البنية النثرية لمثل هذا الموقف، فاذا كنا نتوقع للوهلة الاولى ان ننسج الصورة المحزنة للخواء من خلال رسم الاماكن التي خلت من الضحكات المجلجلة التي كانت تعمرها والتي علاها تراب الاهمال والنسيان فاتسخت جنباتها. فان الشاعر يلجأ الى نقيض المتوقع. فيبكي الدور لانها خلت من بكاء الاطفال وحرمت من غبار الحياة:

لم يتركوا شيئا هنا
فالدور خاوية كأن لم تبك فيها طفلة
او يشتعل فيها غرام
ونظيفة فكأنها اغتسلت لتدخل عالما
خلف الغمام

ومن خلال نفس المنظور تبدو لمحات ظلال الفلاة وتراتبل المعابد من اللمحات المفزعة لانها تحمل ظلال روح المكان الاخروي الدالة على اختفاء روح المجاهدة في المكان الدنيوي الحي:

وكأنما صارت لها روح المكان الاخروي
قبر ظليل في فلاة
او معبد ناء تهوم في زواياه صلاة

ان روح الحياة الشاحبة تمتد الى كل ملامح اللوحة التي ترسم للبلاد التي هي على وشك الموت غرقا، وتختار العناصر الضرورية للحياة. وقد صورت خلال رسم اللوحة لها في لحظة من لحظات ضعفها وشيخوختها، او قد فرغت من الروابط التي تشدها الى اهدافها فاصبحت طاقة تدمر نفسها في نهاية المطاف. ها هي صورة الشمس اقوى رمز الحياة وقد رسمت في لحظة شيخوختها بلونها البرتقالي الباهت وهي مشرفة على شط المغيب توشك على الغرق ولا يبقى بها الا رمق:

لم يتركوا شيئا
سوى الشمس التي وقفت على شط المغيب
تكسو منازلهم بلون برتقالي غريب
كلما امعنت فيه
احسست ان به رمق
وكأنا خلف المغيب الخانق المصفر شيء يستغيث
والناس يلتقطون تحت شعاعه صور الغرق

وها هي صورة الرياح القوية العاتية عندما ترسم في لحظة الاشراف على الموت لا ترسم ضعيفة واهنة وانما ترسم مكتملة القوة والعتو ولكنها فقدت الروابط مع الحياة فهي لم تعد تدفع شراعا ولا توقد نارا ولا تهب انفاسا ولا تتجاوب مع احياء تقاومهم ويقاومونها وتنظمهم وينظمونها ومن هنا فقد فقدت الرياح هدفها وعقلها واصبحت لا تتجاوز الا مع الجدران الخاوية وترتقب الغرق الوشيك:

لم يتركوا شيئا هنا.. الا الرياح
جنيه البحر التي قد خلفوها فدية للنهر
تبكي في انتظار مصيرها
تمشي على الجدران مسدلة الوشاح

وتطل تسعى بين قريتها وبين النهر
تنظر كيف ترتفع المياه
وتضيف ابواب النجاة

ان صورة الموت هنا غير مستأنسة لانها لا تتعلق بالخلايا المتغيرة التي تحل محلها خلايا اخرى كيلا يختل التوازن، ولكنها تتعلق بالكيانات الثابتة التي اذا التهمها الموت، فانما يلتهم من جسد الوجود ذاته قطعة لا تعود.

ان هذه الروح هي نفس الروح التي تسري مرة ثانية في القصيدة المطولة «مرثية العمر الجميل» والتي ترثي طموح جيل باكمله تآزر في بناء طموحه الملك والمغني او القائد والشاعر ووضعا شموخ «قرطبة» في التاريخ القديم نصب اعينهما ولم يدركا ان كثيرا من عناصر الاحقاق تسعى بهما نحو قاع «غرناطة» ومصير السقوط.

ولم يكن من الممكن ان ترسم صورة الموت مستأنسة هنا ولكنها تأتي واضحة، وضوح كلمات المغني التي يخاطب بها الملك في اعقاب السقوط:

هذه آخر الارض
لم يبق الا الفراق
سأسوي هنا لك قبرا
وأجعل شاهده مزقة من لوائك
ثم أقول سلاما
زمن الغزوات مضى. والرفاق
ذهبوا، ورجعنا يتامى.

احمد درويش

الهـامـش :

(1) قدمنا من قبل تحليلا فنيا مفصلا لاحدى هذه القصائد: «مرثية لاعب سيرك» في كتابنا «النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة 1988 وسنثبته هنا كملحق وثائقي لهذا البحث.

الصراع المحكم في قصيدة
«مرثية لاعب سيرك»

شعر:
أحمد عبد المعطي حجازي

يظل العبء الملقى على القصيدة الحديثة، وعلى الجيد منها على نحو خاص ــ عبئا ثقيلا فهي تلتقط لحظة متفردة، تولد في البدء على نحو خاص في نفس واحدة، ثم تنمو في زمن خاص لا يقاس بالزمن الخارجي وليست له معان ثابتة، وهي حتى هذه اللحظة ليست الا جزءا من «المشاعر» قد يلتقي فيه الشاعر مع غيره، لكنه ليس شاعرا من خلال تملك هذه اللحظة ذاتها، فالشاعر ــ كما يقول النقاد ــ «شاعر من خلال ما يقول لا من خلال ما يحس» لكنه في اللحظة التي يبدأ فيها تشكيل هذه المشاعر في قالب لغوي بهدف توصيلها او «الاشعار» بها او بمعادلاتها، من هذه اللحظة تبدأ المهمة الشاقة للقصيدة، انها تشق طريقها لتحقيق هدفها ــ ان كان يوجد لها هدف ــ في حقل مليئ بالمتناقضات فهي تحرص على ان يكون الشعور متفردا وعاما في وقت واحد، وعلى ان تكون اللغة خاصة بالشاعر غير مقلدة لكنها في الوقت ذاته عامة تنتمي الى لغة الجماعة التي تتوجه اليها والتي لا يمكن ان يتم التوصيل اليها الا من خلال لغة تتفق على قدر مشترك من الدلالات لرموزها، ثم لابد ان يتم ذلك كله في قالب موسيقي، يبدو في الحالات الجيدة وكأنه ثوب قد على هذا الموقف الخاص، وهو يحرص في الوقت ذاته على الانتماء الى تقاليد موسيقية عامة معترف بها في الفن الشعري الذي تنتمي اليه القصيدة، وعلى الجملة فالقصيدة الجيدة تبدو وكأنها نبع جديد ذو مذاق خاص، ولكنها في الوقت ذاته امتداد ــ ولو على قدر غير محدد الملامح ـ لورد قديم معهود.

ان هذا القدر من الصراع، يجعل في القصيدة على نحو عام رافدين من روافد المتعة، رافد السمات العامة، ورافد السمات الخاصة، والاول قريب مما سماه رولاند بارت: «درجة ما فوق الصفر» والثاني قريب مما اطلق عليه جرونجيرو «درجة ما تحت الصفر في الاسلوب» (1)

واذا كانت سمات الرافد الاول تستقر شيئا فشيئا حتى تصبح في ذاتها مصدرا للمتعة في درجة من درجاتها، كما حدث للقصيدة العربية في بعض مراحل الصنعة التي مرت بها. فان هذا الرافد تقل اهميته في القصيدة الحديثة، حيث لا يستطيع البعد الزمني المحدود لتقاليدها ــ والذي كانت فيه هذه التقاليد ذاتها، موقع جدل ومناقشة ــ ان يلعب الدور التقليدي للامتناع، ومن هنا فانه يلقي عبئا اكبر على بعد الرافد الخاص: «درجة ما تحت الصفر» والذي يتمثل في الوسائل الفنية المتبعة في كل قصيدة على حدة، والقدرة الخاصة للشاعر على ادارة الصراع داخل حقول المتناقضات التي يمر بها، ولعل ذلك يفسر جانبا من

محدودية عدد القصائد الجيدة في شعرنا الحديث، ان كثيرا من الشعراء يعتمدون على رافد السمات العامة» و«درجة ما فوق الصفر» وهي سمات لم تستقر بعد على مستوى الامتاع العميق، حتى وان استقر بعض منهاعلى مستوى «القواعد النظرية» استقرارا نسبيا، ومن ثم لا يلتفتون الى القدر الذي ينبغي ان يبذل على مستوى «السمات الخاصة» او «درجة ما تحت الصفر» ومن ثم يضيع المذاق المتميز لاعمالهم ولا يتوافر فيها القدر الكافي من الاغراء للعودة اليها مرة ومرة، ومواصلة الطرق على بابها حتى تكشف عن بعض اسرارها.

القصيدة التي نود ان نتوقف امامها هنا، وهي قصيدة «مرثية» لاحمد عبد المعطي حجازي (1)، قصيدة تغري باعادة قراءتها كل مرة ربما تشف عن جانب جديد من المتعة والضوء شأن القصيدة التي لا تتوقف العين الفاحصة عن اكتشاف منابع جديدة فيها، قصيدة يتحقق فيها قدر كبير من التوازن بين رافدي العام والخاص في بناء القصيدة الحديثة.

نريد ان نقرأ معا هذه القصيدة، دون ان يعني ذلك اننا نريد ان القصيدة، فالشعر الجيد يستعصي على الشرح، ولا نريد ان الجيدة، التي قالها اندريه بريتون عندما قال له احد الشراح كان الشاعر يريد ان يقول كذا فقال له بريتون: «معذرة لو كان الشاعر يريد ان يقول هذا لقاله». لكن القراءة قد يكون كما يقول جون لويس جوبير (2) «التسليم بأن الشعر هو ابتكار القصة في اللغة».

لقارئ ان يوضح القواعد التي اتبعت في بناء هذه الشريحة، جزءا من سر «الشفرة الخاصة التي اتبعت في بناء القصيدة بها (وهو طريق مخالف بالطبع للتفسيرات التاريخية والنفسية فقراءة الشعر لا تهدف الى ان تحدس بما كان يريد ان يقوله «الشاعر ولكن الى تحليل» ما تقوله «القصيدة، وهذا اللون من فك الطلاسم يمكن ان يتسرب الى نفوسنا في اللاوعي، او في ضعف الوعي، اثناء القراءة «العفوية» الاولى، لكن علينا ان نصل الى كشف قناعها من خلال طرح التساؤلات حول وظائف عناصرها اللغوية، ومن خلال ذلك نستطيع ان نكتشف طريقتها الخاصة في الدلالة، ولنبدأ بوضع نص القصيدة امام أعيننا، وترقيم ابياتها، لكي يسهل لنا ذلك (1)

مرثية لاعب سيرك

1 ـ في العالم المملوء اخطاء.
2 ـ مطالب وحدك الا تخطئا.

3 ـ لأن جسمك النخيل.
4 ـ لو مرة أسرع او أبطأ.
5 ـ هوى وغطى الارض أشلاء.
6 ـ في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ.
7 ـ في هذه الليلة او في غيرها من الليال.
8 ـ حين يفيض في مصابيح المكان نورها وينطفئ.
9 ـ ويسحب الناس صياحهم.
10 ـ على مقدمك المفروش اضواء.

* * *

11 ـ حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مدينته.
12 ـ مودعا يطلب ود الناس في صمت نبيل.
13 ـ ثم تسير نحو اول الحبال.
14 ـ مستقيما مومئا.
15 ـ وهم يدقون على ايقاع خطوك الطبول.
16 ـ ويملأون الملعب الواسع ضوضاء.
17 ـ ثم يقولون ابتدئ.
18 - في اي ليلة يقبع ذلك الخطأ.
19 ـ حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامرة.
20 ـ وتصبح الاقدام والاذرع احياء.
21 ـ تمتد وحدها.
22 ـ وتستعيد من قاع المنون نفسها.
23 ـ كأن حيات تلوت.
24 ـ قططا توحشت .. سوداء بيضاء.
25 ـ تعاركت وافترقت على محيط الدائرة.
26 ـ وأنت تبدي فنك المرعب ألاء والاء.
27 ـ تستوقف الناس امام اللحظة المدمرة.
28 ـ وانت في منازل الموت تلج.. عابثا مجترئا.
29 ـ وانت تفلت الحبال للحبال.
30 ـ تركت ملجأ وما ادركت بعد ملجأ.
31 ـ فيجمد الرعب على الوجوه لذة، واشفاقا، واصغاء.

32 ــ حتى تعود مستقرا هادئا.
33 ــ ترفع كفيك على رأس الملأ.
34 ــ في اي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ.
35 ــ ممددا تحتك في الظلمة.
36 ــ يجتر انتظاره الثقيل.

* * *

37 ــ كأنه الوحش الخرافي الذي ما روضت كف بشر.
38 ــ فهو جميل.
39 ــ كأنه الطاووس.
40 ــ جذاب كأفعى.
41 ــ ورشيق كالنمر.
42 ــ وهو جليل.
43 ــ كالأسد الهادئ ساعة الخطر.

* * *

44 ــ وهو مخايل فيبدو نائما.
45 ــ بينا يعد نفسه للوثبة المستعرة.
46 ــ وهو خفي لا يرى.
47 ــ لكنه تحتك يعلك الحجر.
48 ــ منتظرا سقطتك المنتظرة.
49 ــ في لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو.
50 ــ أو تفقد فيها حكمة المبادرة.
51 ــ اذ تعرض الذكرى.
52 ــ تغطي عريها المفاجئا.

* * *

53 ــ وحيدة معتذرة.
54 ــ أو يقف الزهو على رأسك طيرا.
55 ــ شاربا ممتلئا.
56 ــ منشيا بالصمت، مذهولا عن الأرجوحة المنحدرة.
57 ــ حين تدور الدائرة.

58 ـ تنبض تحتك الحبال مثلما انبض رام وتره.

* * *

59 ـ تنغرس الصرخة في الليل.
60 ـ كما طوح لص خنجره.

* * *

61 ـ حين تدور الدائرة.
62 ـ يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم.
63 ـ على الذراع المتهدل الكسير والقدم.
64 ـ وتبتسم.
65 ـ كأنما عرفت أشياء.
66 ـ وصدقت النبأ.

ان العنوان الذي تحمله القصيدة يضعنا على عتبة اللحظة الشعورية التي تثيرها فينا وهو في الوقت ذاته يعطي ترنيمة أولى لنغم سوف يمتد على طول القصيدة، وذلك هو نعم «التناقض والصراع»، فنحن هنا مع مرثية وهي كلمة يثير مدلولها المباشر في النفس، الموت والسلب وانعدام حركة لكننا مع مرثية «لاعب» وهي كلمة تثير في النفس عكس ما تثيره الكلمة الأولى فهي رمز للحياة والحركة والايجاب لكنه لاعب «سيرك» وتلك هي الارض التي يتم عليها التقاء المتضادين وهي مهيأة لذلك من خلال الفن، ففي كل ليلة عندما تتم على أرض المخاطرة لحظة اقتراب من شبح الموت، يتزايد الشعور بالخوف حتى مداه، وعندما يتولد من هذه اللحظة لحظة «نجاة» تتم فرحة بالميلاد الجديد، دائرة التناقض اذن تضيق وتنفرج كل مساء ولسوف نرى سبل الصراع المستمر الفني بين الضيق والانفراج، وكيف انه سوف تأتي لحظة الفجوة التي يطل منها الشبح الكامن، والمهم أن نرى كيف استطاع الشعر بناء لحظته فينا ولغويا من خلال هذا الصراع.

يقول الشاعر التشيكي كارل سابينا(1): «ان التناغم يولد من التناقض والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة، وكذلك الشعر والشعر الحقيقي يعيد صياغة العالم بطريقة جوهرية ومدوية، يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء المتناقضات». وهذا القول ينطبق كثيرا على ما نحن بصدده. بل ينطبق على نغمة تشيع في كثير من قصائد حجازي ولا ننسى ان عنوان الديوان الذي

وردت فيه هذه القصيدة، هو «مرثية للعمر الجميل» وهو يحمل نفس البعد الذي أشرنا اليه.

تبدأ القصيدة بمقطع خماسي يرسم الدائرة العامة التي تتحرك فيها ويشي من خلال «النبوءة» اللغوية، باتجاه الريح فيها، فالمقطع يتكون من جملتين كبيرتين، أولاهما جملة خبرية تقريرية، والثانية جملة شرطية، والجملة الخبرية تحدد دوائر الخطأ المتعددة ودائرة الصواب الوحيد المحتملة، وهي حين ترسم الدائرة الأولى تجعلها عن طريق الصفة «المملوء» شديدة الاتساع وحين ترسم الدائرة الثانية تجعلها عن طريق الحال «وحدك» شديدة الضيق والاحكام، وتعطي نبوءة أولى بصعوبة المدى: ثم تأتي الجملة الشرطية لكي تعلل من خلال «المنطق الشعري» ما أوحت به الجملة الأولى، ولنتأمل البناء الداخلي لهذه الجملة من خلال أدواتها الاولى، الفعل والجزاء، القرار والجواب الحركة ومقابلها، الصراع بين «الحركة» في الجسد وانعدام الحركة في الموت، وحركة الجسد تكبلها دائرة مغلقة يعبر عنها الشعر بوسائله، فهناك الصفة «النحيل»: «لان جسمك النحيل» وهي تشي بضعف المقاومة، ثم هناك الظرف «مرة» وهو يشي بشدة ضيق الدائرة، ثم هنالك الفعلان المتناقضان «أسرع أو أبطأ» وهما يوحيان باغلاق المنافذ في كل الاتجاهات وبانعدام المفر ثم تأتي جملة الجواب المسترسلة في مقابل هذا كله: «هوى وغطى الارض أشلاء»، لكي تضع في مقابل الدائرة الضيقة المغلقة، دائرة لا نهاية باعها «الأرض» ولكي تضع في مقابل المفرد المتوحد «الجسم بل» الجمع المتعدد الممزق «أشلاء».

ولنعد مرة أخرى الى ذلك التوازن الدقيق الذي يتم على مستوى الحدث «بين فعل الشرط الخاطف، وفعل الجزاء المسترسل المدوي، كارثة سوف تحدث من خلال الفعل «أسرع» او «أبطأ» من خلال احد لا كليهما، والجزاء سوف يكون «هوى وغطى الأرض أشلاء» اي خلال أربع وحدات صوتية متتالية، وكأننا بارزاء تفجير مروع يكفي لحدوث فعله ان تضغط على «الزر» للحظة واحدة، ولكن عليك ان تتوقع أن يستمر دوي الانفجار وأصداؤه وأصداء أصدائه الى أمد بعيد، وكأننا بذلك بين لحظة النظام المحكم المتوحد المهيمن في حياة الجسد، ولحظة الفوضى والتمزق والوقوع في الهاوية في الجانب الاخر ومن هذا المنطلق يمكن أن يمتد المعنى الشعري في نفوسنا، بل وينبغي له ان يمتد خارج اللحظة الخاصة التي كونته ـ لكي يقترب من جوهر الصراع بين التماسك للاضمحلال، بين الهيمنة والتسيب، بين الوجود بالمعنى الفلسفي الشعري والعدم حتى وان كان وجودا في شكل الاشلاء.

اذا كانت الخماسية الاولى في القصيدة قد طرحت فكرة احتمال الحدث وحددت من خلال الدوائر المتقابلة، وعناصر السلب والايجاب اتجاه الريح، كأنها لم تكن بحاجة الى حسم نثري لكي تنتهي الى نتيجة «واضحة» هي أن الجسد النحيل يتحرك في اتجاه الهاوية، ولكن الخماسية الثانية (6-10) تبنى على هذه النتيجة الصامتة الناطقة، فالمقطع لم يعد يطرح احتمالية الحدث، ولكنه يعني بتحديد زمانه ومكانه.

في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ.

والتكنيك الذي تلجأ اليه القصيدة في تحديد الزمان تكنيك دقيق يقترب من لحظة الخطر ويبتعد عنها في دقة، فالجملة الاستفهامية الاولى قدمت عنصرا مجهولا وعنصرا معلوما فالمزمان مجهول «في أي ليلة؟» لكن الذي سيقع فيه معلوم «ذلك الخطأ» ولنلاحظ أولا ان تكنيك الصراع بين المتناقضات «المجهول والمعلوم» ماثل معنا هنا ولنلاحظ ثانيا، ان نبض التوتر يزداد من خلال اطلال عنصر المعلوم «الخطأ» برأسه ويبقى البعد الزماني صامتا في هذه اللقطة، لكن البيت الثاني «رقم 7» ما ان يفتح حتى تقترب «الكاميرا» من العنصر المجهول اقترابا مفاجئا وشديدا: «في هذه الليلة». ومن خلال اسم الاشارة للقريب نحس ان الدائرة قد اكتملت بعنصرين معلومين، لكن القصيدة لا تريد الآن للحديث ان يبلغ ذروته وهي تصعد فحسب من خلال صدمة مفاجئة، درجة الشعور ثم لا تلبث في الجزء الثاني من البيت ان ترخي هذه المشاعر «او في غيرها من الليال» فتعود بنا من حيث تحديد الزمان الى لحظة الصراع بين المعلوم والمجهول، ثم يبدأ -تحديد المكان ووصف الديكور المحيط به بدءا من البيت الثامن «حين يفيض في مصابيح المكان نورها وتنطفئ ويسحب الناس صياحهم، على مقدمك المفروش اضواء».

ومع أن المكان يبدو للوهلة الأولى مسرحا للعب وهو من هذه الزاوية يمثل جانب الحركة والوجود والايجاب فاننا نستطيع ان نلمح من خلال الوسائل اللغوية كيف يتسرب اليه الموت والعدم من خلال التراكيب والكلمات، وكيف يستمر الصراع قائما بين المحورين الرئيسيين في القصيدة، فما تكاد الصورة تعطي للمكان طابع المصابيح وهي رمز الضوء والايجاب حتى تجعل على جانبها فعلين يتصارعان، يفيض «رمز الحياة» وتنطفئ «رمز الموت» ثم ما تكاد الصورة التالية، تعبر عن النشوى والاعجاب ووهج استقبال

الناس للاعب في مسرحه، حتى ترسم هذه النشوى في شكل جنائزي يتسرب فيه من خلال اللاوعي الفعل «صاح» وهو فعل يستعمل في الجزع من الموت، ثم هو صياح يسحب على مقدم اللاعب ويغطيه، وهو من خلال هذه الصورة يذكر بالملاءة التي تسحب على الجسد المسجي وتغطيه: «ويسحب الناس صياحهم على مقدمك المفروش أضواء».

ان رائحة الموت تفوح من هذه الخماسية مع انها ترسم فرحة الاستقبال، لكن دائرتها تظل مع ذلك مفتوحة، فإذا كانت قد افتتحت بكلمة «ليلة» رمز الظلام والسلب فانها اختتمت بكلمة «أضواء» رمز الوجود والايجاب لكي يظل الصراع قائما.

مرة أخرى تلوح قضية الزمان في بداية المقطع الثالث «من 11 الى 18» وهو ليس مقطعا خماسيا مثل المقطعين السابقين، لقد بدأ المقطع بالظرف «حين» في البيت الحادي عشر، وهو بدء يربط المقطع بدائرة المجهول التي كانت قد اغلقت ثم اعيد فتحها في المقطع السابق، فهذا الظرف، كان قد ورد في البيت الثامن «حين يفيض في مصابيح المكان نورها وينطفئ» وكان هذا البيت بدوره يحيل على ظرف مكان آخر في البيت السابع «في هذه الليلة او في غيرها من الليال». وهو الظرف الذي أشرنا من قبل الى دوره في الاقتراب من العنصر المجهول ثم الابتعاد عنه، لكن علينا ان نلاحظ ان الظرف هنا يلعب على درجة من درجات سلم الحدث يختلق عن درجة الظرف الذي ورد في المقطع السابق، ويمكن ان يتضح ذلك من خلال رصد شبكة العلاقات بينه وبين الوسائل اللغوية الأخرى في المقطعين والضمائر منها على نحو خاص، ففي المقطع السابق يتصل الظرف بالأشياء أولا «حين يفيض.. نورها» ثم بالآخرين «ويسحب الناس» لكنه لا يتصل بالفارس بطل الحدث نفسه، وكأن دائرة الزمان كانت تعد على حدة، لكن الظرف في هذا المقطع يتصل مباشرة بالبطل «حين تلوح» وكأنه من خلال ذلك يحدث الربط بين الزمان «الذي مازال مجهولا» وبين البطل «الذي أصبح معروفا» ومن خلال هذا ندخل في دائرة أخرى من دوائر الصراع بين المجهول والمعلوم، ثم يبدأ مشهد العودة للمكان، وعلى نفس النحو الذي تطور به مشهد الزمان في هذا المقطع بالقياس الى سابقه، يتطور مشهد المكان أيضا في خط مواز، لقد كان هم القصيدة في المشهد السابق رصد «المكان - المسرح» لكنها في هذا المقطع ترصد «المكان - البطل» و«المكان - الحركة» ايضا، ولسوف يضل التكنيك الرئيسي وهو تكنيك

الصراع ماثلا في هذا المقطع، فالمحوران المتصارعان يحاول كل منهما ان يشد خيوط الحدث نحوه، ولا يعني اختفاؤه عن الضوء لحظة ان الخيط قد أفلت من يده حتى تأتي لحظة القمة الفنية التي تسعى القصيدة اليها، ويتمثل هذا الصراع هنا من خلال الصورة «مثل فارس يجيل الطرف في مدينته» فالمكان الذي يضيق في الواقع وتكاد دائرته تنغلق، يقابله في الصورة «مدينة» واسعة، وهذه المدينة من خلال عنصر الاضافة «مدينته» تهب الملكية الواسعة لفارس على وشك ان يفقد كل شيء فتحدث الاضافة بدورها من خلال التقابل بين التملك المتخيل والفقد الوشيك الوقوع، تحت نغمة اخرى من نغمات الصراع. ويظهر الصراع بينهما أداة التشبيه «مثل» يعبر احدهما عن اللحظة الخاطفة «تلوح» بينما يعبر الثاني عن اللحظة المتأنية «يجيل»: «حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مدينته» ومن خلال هذا اللعب بجوهر الزمن يختل المقياس الخارجي له، كما اختل المقياس الخارجي للمكان من خلال ربط المسرح المحدود بالمدينة الواسعة، وتجتاز بنا القصيدة مع هذا الاختلال ومن خلاله، التخوم الخارجية للزمان والمكان العاديين لكي تنقلنا الى قلب الحدث متلفعا بهما ومجردا عنهما في آن واحد، ثم تأتي قمة المفارقة في ذلك المشهد الذي يلتقي فيه الفارس مع الاخرين لكي «يطلب» فيه ودهم، لكنه يطلب في «صمت» نبيل.

من خلال هذا المشهد الاخير يحدث الاتصال بين الفارس «الشخص الأول» والناس «الشخص الثاني» وهما طرفا الحضور في شبكة علاقات الضمائر في المتكلم والمخاطب، وهما من هذه الزاوية يمثلان محورا يقابل محور «الشخص الثالث» الذي يعبر عنه ضمير الغائب، وهو حتى هذه اللحظة يبدو غائبا عن مسرح الاحداث، لكنه فجأة وبلا مقدمات، وحتى بلا مرجع للضمائر يظهر في الأبيات (15، 16، 17):

(وهم يدقون على ايقاع خطوك الطبول
ويملأون الملعب الواسع ضوضاء
ثم يقولون ابتدئ).

من هم هؤلاء الـ «هم»؟ وكيف أندسوا في لحظة الود الصامت النبيل بين الفارس وجمهوره؟ هذه اللحظة التي كانت قد هدأت نغمة التوتر، انهم يجيئون لكي يرتفع النبض من جديد، وليس من المصادفة انهم يجيئون ومعهم ايقاع دق الطبول السريع الصاخب لتزداد معهم سرعة الحدث، ولكن علينا الان ان نتبين كيف التحم هذا الجسد الغريب المتمثل في «هم» بأبطال الحدث

الرئيسي؟ وكيف استطاع ان يتسلل خفية الى مركز التأثير، وان يوجه من خلال ذلك سير الاحداث نحو الهاوية. ان تكنيك القصيدة يرسم ذلك الالتحام في ثلاث صور متتالية، تمثل في الواقع ثلاث درجات خفية متصاعدة يتحقق خلالها الهدف.

(أ) في الصورة الأولى يظهرون تابعين للبطل يدقون الطبول، ولكن على ايقاع خطوه هو «وهم يدقون على ايقاع خطوك الطبول».

(ب) في الصورة الثانية، يتقدمون خطوة للأمام، فيستقلون عن البطل او يوازونه: «ويملأون الملعب الواسع ضوضاء دون اشارة للارتباط به».

(ج) في الصورة الثالثة، يتقدمون خطوة أخرى فيسبقونه ويهيمنون عليه وتصبح في يدهم المبادأة واصدار الأمر له «ثم يقولون ابتدئ».

وعندما يصل تطور الحدث الى هذه الدرجة التي يهيمن فيها ذاك الجسد الغريب تعود القصيدة للتذكير بسؤال الزمان المعلق لمجهول: «في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ».

يأتي بعد هذا المقطع الرابع (19-34) ويمكن ان يسمى «مقطع التحورات» ازدياد الصراع حدة بين الوجود والعدم، ويكمن المفتاح اللغوي للتحورات في سلسلة من الافعال ذات الدلالة المعنوية الخاصة، وعندنا منها في هذا المقطع «يصير، تصبح، تمتد، تستعيد» وهي كلها تنتمي الى حقل «التحور» بمعناه العام، وهو تحور تفرضه اللحظة المتوترة التي آل اليها الصراع، فالموت هذه المرة يقترب، ويظهر باسمه «المنون» للمرة الأولى في القصيدة، ولكن الحياة بدورها لا تستسلم، ويبدأ الجذب بينهما من خلال الوسائل الفنية، يميل الميزان في احدى الصور، فلا تلبث التالية ان تعيد محاولة التوازن، ثم يختل من جديد، ومع سرعة الاختلال والتوازن، تزداد سرعة النبض والتوتر وتزداد مشاعرنا طواعية في يد الشاعر يحركها باشاراته الفنية الدقيقة كيف شاء. في البيت الاول للمقطع تتوازن كفتا الوجود والعدم ومن ثم يصبح الجسم نهبا بين الخوف والمغامرة، وفي البيت التالي ترجع كفة الايجاب والوجود «فتصبح الاقدام والاذرع، احياء.. تمتد وحدها».

لكن علينا ان نلاحظ انه رغم الانتصار الظاهر للحياة فانه انتصار خادع، ان الذي اصبح حيا ليس «الجسم النحيل» وليس «الكل» وانما هو «الجزء» ممثلا في الاقدام والاذرع، وسوف تكون هذه الضربة التي شطرت الكل الى أجزاء وجعلت الحياة معلقة بها، بداية الصراع الحاد الذي يقترب شيئا فشيئا

من قاع المنون ويحاول الافـلات منه، ولان الكل تفتت في لحظة الصراع هذه، فان اداة التشبيه «كأن» تأتي هنا على نحو دقيق، فالطرف الاخر من الصورة غير واضح، والقصيدة لم تقل هنا «كـأنه» لكي يكون هذا الطرف الاخر هو الجسم «والكل» ولـم تقل «كـأنهـا» لكي يكـون هذا الطرف الآخـر هو الأعـضـاء و«الأجزاء» ولكنها تركـت الصورة معلقة في هذه اللحظة الرهيبة، ودفعت الى مسـرح الحدث بهـذه الكائنات الناعـمة المخيفة في آن واحـد، الحيات المتلوية، والقطط المتـوحشة، ولنلاحـظ مرة أخرى تولد الصـراع من خلال المتناقـضـات فـالقطط سـوداء، بيـضـاء دون وجـود حـرف عطف بين الـصـفـتين، والدائرة يحدث فيها التماس والانغلاق من خلال الـتعارك، ثم يحدث التباعد والانفتاح من خلل الافتراق «تعاركت وافترقت على محيط الدائرة».

في هذه الجولة الاولى من الصـراع الحاد، اختفى «الكل» رمـز التماسك والحيـاة أمام رعب الفناء، وبدأ الجزء في محـاولات للتماسك والبـقاء لكن هذا «الكل» يدرك جيدا، أن الأمل - ان وجد - لن يكون إلا من خلال الوحدة، ومن هنا فإن صوت الشاعر يبدو في هذه اللحظة الدقيقة لكي ينطلق بالضمير «أنت» رمز الكل المتوحد متصلا او منفصلا، إحدى عـشرة مرة متوالية في ثمانية أبيات فقط «من 26 الى 33» وكأنه ينفخ فيه نفس الحياة الأخير:

وأنت تبدي فنك المرعب الآء والاء.

تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة.

وأنت في منازل الموت تلج عابثا مجترئا.

وأنت تفلت الحبال للحبال.

تركت ملجأ.. الخ.

ويلاحظ هنا أن قـمـة التـوتر جاءت في الـبيت الحـادي والثـلاثين، وهو البيت الوحيد في هذا المقطع الذي خلا من ضمير مباشر يتصل بالبطل:

فيجمد الرعب على الوجوه لذة واصغاء.

لكن ذلك الانتشاء المؤقت لا يلبث ان يطفئه ذلك الصوت الرتيب الذي يتردد على مدار القـصيدة، وكأنه البندول الذي يذكر بحـركة الزمن، وبأن الأمر لا يعدو ان يكون تحديد نقطة زمنية مجهولة لمصير محتوم:

في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ؟

لقـد تجسد طـرف من أطراف الصراع في المقطع السـابق، بقواه ونـقاط ضعفه، وناور قـوة مجهولة له بكل ما يملك، حـتى أفلت من قاع المنون مرة نجح

في أن يعيد التوازن ـ او هكذا بدا له ـ من خلال تجسيد الاجزاء في «كل» واحد، عبر عنه الضمير المتصل والمنفصل احدى عشرة متتالية، ولكن: هل يفلت «الكل» نفسه من دائرة العدم؟ أفلا يمكن ان يكون التجسيد في ذاته مدعاة لسهولة تحديد الهدف امام سهم العدو المجهول، والوحش الخرافي؟ لكن هذا الوحش الخرافي مازال مجردا حتى الآن واذا كان المقطع السابق قد أعطى التجسيد للطرف الاول من أطراف الصراع «اللاعب» فان المقطع الثاني «الأبيات من 37 الى 48» يعطي التجسيد والتحديد للطرف الثاني من أطراف الصراع «الموت».

ولكن كيف يجسد الشاعر الموت، وهو قمة المجردات؟ وما هي الوسائل الفنية التي يلجأ اليه لابراز صورة مجسدة تعادل صورة الطرف الأول من الصراع «اللاعب» وهو مجسد بطبيعته؟ ان أول ما يلاحظ على هذا المقطع هو شيوع الصورة الحسية فيه شيوعا واضحا بالقياس الى المقطع السابق، فمعنا في هذا المقطع صور الطاووس والافعى والنمر والأسد، وهي صور يقابلها في تجسيد الطرف الاخر صورتان حسيتان فقط، الحيات والقطط ويلاحظ عند اجراء المقارنة ان صورة واحدة تشترك بين الطرفين هي صورة الأفعى هنا والحيات هنا، وأن صورة أخرى هنا تتقارب مع مثيلتها هناك، وهي صورة القط مقارنة بالنمر مع الفرق الشاسع في القوة وتبقى صورة الطاووس ملك الجو والأسد ملك الأرض قوتين زائدتين هنا لا يعادلهما شيء في ميدان الصراع ومن خلال تقابل الصور وحده ينبئ التكنيك الفني عن الميل الرهيب لميزان الرعب في صالح الموت والفناء.

لكن تكنيك الصراع الذي تبنته القصيدة على امتدادها لا يدعنا نسلم للفناء بالسيطرة علي الميدان حتى في لحظات تفوقه الواضحة، فهنالك أولا ظرف المكان الخادع «تحت» وهو يوحي بالهيمنة والسيطرة وقد ورد في هذا المقطع مرتين «في البيتين 35،47» وحصر بين مجيئه هنا وهناك صور تجسيد الفناء، وهذا الوحش عندما يكون «تحت» اللاعب يعطي الاحساس بفوقية اللاعب وتسجيل نقطة ايجاب له، لكن هذه الفوقية لا تلبث ان تسلبها القيمة نقطة سلب أخرى متمثلة في «الظلمة» التي حلت محل الضوء الذي فرش عند مجيء اللاعب في الخماسية الثانية، ثم تأتي مجموعة من الصفات لكي تزكي ذلك الصراع بين الايجاب والسلب، ويلاحظ على هذه الصفات بدورها انها تتوزع بين طائفتين، صفات حسية، وصفات معنوية والى الطائفة

الاولى تنتمي صفات جميل، جذاب، رشيق، والى الطائفة الثانية تنتمي صفات، جليل، مخاتل، خفي، ولسنا بحاجة الى الاشارة الى التعادل والتوازن بين الطائفتين على المستوى الكمي.

لكن الصفة، تلعب دورا دقيقا في بناء لغة الشعر بصفة عامة(1)، وهذا الدور يختلف عن المهمة النحوية التقليدية للصفة في بناء الاسلوب النثري من حيث قيامها بتوضيح الموصوف، ثم من حيث وجود علاقة الجزء بالكل بينها وبين الموصوف فالصفة في الشعر ليس من الضروري ان تكون توضيحية إلا أن تتحقق فيها العلاقة الجزئية ثم ان وظيفتها تختلف باختلاف موقعها في التركيب النحوي، فقد تكون الصفة خبرا كما هو الشأن هنا في الأبيات 38، 40، 42، 44، 46، وقد تكون الصفة نعتا كما هو الشأن في الأبيات 37، 43، 45، 48، وهي من خلال ذلك كله قد تبدو ضرورية لتصور المعنى الأساسي للجملة في الطائفة الخبرية على نحو خاص بحيث لا يتصور في غيابها، وقد يبدو متصورا وان كان ناقصا حين تغيب بعض الصفات الاخرى في الطائفة الثانية، ونستطيع ان نتخيل البيت 45 «يعد نفسه للوثبة المستعرة» لو حذفنا الصفة وتصورنا الجملة دونها، وقد يكون التصاق الصفة أقل، كما هو الشأن في البيت 48 «منتظرا سقطتك المنتظرة» حيث لا يؤثر غيابها كثيرا على المعنى.

لكننا لا نريد ان نقف طويلا أمام الصفة هنا من هذا الزاوية المغرية مادمنا قد اخترنا لهذا البحث نغمة أساسية تدور حول «الصراع المحكم» في هذه القصيدة ونود هنا أن نكتفي بالاشارة الى الدور الذي تلعبه الصفة في هذا المقطع من هذه الزاوية.

إن دور الصفة في الصراع هنا يتمثل في وقوفها وسطا بين محوري السلب والايجاب، تستقبل عمق المعنى الرئيسي فتوزع تأثيره على لحظات التوتر والهدوء بقدر يخدم درجة الحرارة الخاصة التي تحافظ عليها القصيدة في هذه المرحلة، فالوحش الذي يأخذ صفة أولى هي الخرافي والذي يتحدد له من خلال اسمه وصفته معنى سلبي مخيف لا تلبث الصفة الثانية التي تلحق به من خلال الجملة الخبرية «فهو جميل» ان تعطى له معنى ايجابيا يصارع المعنى السلبي الأول، وقد يكمن ذلك الصراع داخل الصفة ذاتها او من خلال النسبة بينها وبين الموصوف، فالأفعى جذابة وهي صفة ايجاب خادعة. فالصفة الأساسية المسكوت عنها انها سامة - والنمر الرشيق غادر، والأسد الجليل قاتل وهكذا فما تكاد الصفة تعطى حتى تسلب وما تكاد تهدئ حتى توتر وما تكاد تذكر بقيم الحركة والحياة حتى تلفها بقيم السكون والموت.

ما بين ظرفي المكان في المقطع السابق «ممددا تحتك في الظلمة» تحتك يعلك الحجر» تحددت صعوبة المواجهة بين خصمين عنيدين واتضحت من خلال الصفة والصورة والبناء الشعري وجهة الصراع الحتمية، وبقي الان ان تتحدد «اللحظة» التي تسدد فيها الطعنة.. اللحظة عودة الى عنصر الزمان المجهول.. لكنه هذه المرة ليس عودة من خلال كلمة «الليلة في البيت 6 أو الليالي في البيت 7 أو حين في الأبيات 6، 8، 11، 19 ولكن من خلال لحظة «في لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو 49 لقد ضاقت الدائرة حتى في مجال الزمن وكان الصراع في المقاطع السابقة قد أشار الى نقطة الضعف التي قد ينفذ منها السهم، انها نقطة تمزق الكل وتحوله الى أجزاء وهي النقطة التي كانت قد اقتربت بالبطل من قاع المنون في احدى مراحل الصراع، ولسوف تظهر مرة أخرى، سوف يتفتت الخطو «البيت 49» وسوق يتشتت الخاطر «اذ تعرض الذكرى تغطي عريها المفاجأ» وسوف يختل التوازن، وفي هذه اللحظة سوف تدور الدائرة، هذه الدائرة التي كانت من قبل تغلق وتفتح «تعاركت وافترقت على محيط الدائرة» وسوف يربط هذا التعبير «تدور الدائرة» والذي يتكرر مرتين في هذا المقطع، سوف يربط الدائرة الفلسفية المجردة التي كانت محور الصراع على امتداد القصيدة، سوف يربطها بالمخزون التراثي في ذهن الجماعة عن «دارت الدائرة عليه» واذا كان الشكل الدائري الفلسفي قد انغلق، فإن الخط المستقيم الفلسفي ايضا الممثل في الحبال سوف ينصرم «تنبض تحتك الحبال مثلما انبض رام وتره» وحين ينبض الرامي الوتر فليس الحبل وحده هو الذي ينقطع، ولكن السهم يخرج من مكمنه لينهي الصراع المتوتر على مدى ستين بيتا مليئة بالفن والدقة والجودة.

ان المشهد الختامي الذي نفتح أعيننا عليه «الأبيات 61-66» يقودنا مرة أخرى الى المكان بعد أن بلغ صراع «الزمان» مداه، لكي نقف على بقايا المعركة وآثار الصراع وهنا سوف نجد أصداء العناصر التي أدارت محور الصراع على طول القصيدة، فالضوء الذي ولد نشوان في المفتتح، وهددته ظلمة الليالي خلال الصراع، لن يختفي حتى بعد ان يحسم الصراع ولكنه فقط سوف «يرتبك الضوء على الجسم المهيب المرتطم» والجزء الذي صارع مع الكل في لحظات الذروة، سوف يبقى لكي يتلقى أثار الضوء المحطم «على الذراع المتهدل الكسير والقدم» لكن «الكل» الذي ظننا ان صرع، يعود بعد الفناء محتفظا ببقية من أكثر العناصر خلودا في هذا الصراع عنصر الضوء، حين يختزن «ابتسامة»

مضيئة على الشفاه، وحينما يبدو وكأنه وحده هو الذي «عرف الأشياء» و«صدق النبأ» ان ذلك الانقلاب المفاجئ في المشهد الختامي، يذهب بفلسفة القصيدة كلها الى مدى بعيد والى آفاق غير محدودة، فليست نتيجة الصراع بين عناصر الايجاب وعناصر السلب في الكون المحيط، هي غلبة عناصر السلب بأسلحتها المختلفة المتعددة كما يبدو في ظاهر الأمر، ولكن نتيجة الصراع هي البقاء لعناصر الخلود في الكون: «الضوء» و«المعرفة» حتى وان تحطمت مظاهر الحركة العارضة.

هل هو لون من التفاؤل تخلص اليه القصيدة من خلال بنيانها الفني المتشابك؟ قد يكون، ولكنه ليس تفاؤلا ساذجا ولا بسيطا ولا فجا بل ولا كاملا.. انه لون من الجمال الشاحب والمتعة الظامئة كتماثيل الاغريق القديمة حين يبدو الجسد يتفجر جمالا ولكنه مبتور الذراعين، ولوم من الاقتراب من جوهر حقيقة الكون، وهو اقتراب كان لابد لكي تحملنا القصيدة اليه ان تمر بنا خلال غابات مكثفة وبحار عميقة وطبقات من الهواء لا نعهدها خلال لحظات استرخائنا، ودرجة من سرعة الايقاع تختلف عن درجة ايقاع «الحياة اليومية»، وكل ذلك كان لابد ان يفرض درجة من درجات التعبير، تختلف عن تعبير الفكر العادي او المسترخي او حتى المنطقي المحكم، ودرجة من السرعة والايقاع في ذلك التعبير تناسب هدف الرحلة ومناخها، ولم يكن ذلك كله ممكنا إلا من خلال ذلك «الصراع المحكم» في لغة القصيدة والذي حاولنا ان نقف على بعض اسراره في هذه الدراسة.

الهوامش :

(1) Voir le degré zéro de L'écriture. R. Barthes. Paris.1982 et voir aussi Granger. essais sur la Philosophie du Style.

(2) ديوان: «مرثية للعمرالجميل» ، انظر: ديوان احمد عبد المعطي حجازي، دار الطبعة الثالثة، 1982، ص 525 وما بعدها.

(2) J. L. Jauquert; La Poésie Paris 1977. P.13.

(3) التزمنا في تحديد وتوزيع الأبيات على الأسطر بالصورة التي وردت في الديوان في الطبعة المشار اليها، وهوتوزيع يحرص الشاعر - كما قال لي - على متابعته بنفسه قبل الطبع.

(4) من شعراء القرن التاسع عشر، والنص الوارد هنا مقتبس من كتاب «رومان جاكوبسون» «ثماني قضايا شعرية».
R.Jakobson huit questions poétiques Paris 1977. P.31.

(5) حول دور الصفة في اللغة الشعرية، انظر ترجمتنا لكتاب: بناء لغة الشعر تأليف جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش، القاهرة - دار المعارف - الطبعة الثالثة - 1993 «الباب الرابع».

مطابع ميثاق - المغرب - الرباط